

Janett Reinstädler

## **El gran teatro del Nuevo Mundo: Artes escénicas, viajes y viajeros en el Caribe decimonónico**

### **1. El teatro y la (des)colonización del Caribe**

Una de las conclusiones de los estudios sobre Latinoamérica es que, durante siglos, la relación entre los países latinoamericanos se caracterizó más por la coexistencia que por la cooperación. Hasta hoy se puede reconocer fácilmente –a través de las vías de transporte (in)existentes, por ejemplo– que las redes económicas, políticas, culturales y de otra índole no fueron tejidas con los vecinos inmediatos o indirectos, sino con los centros de la economía mundial (Rivero 1985). En 2005, Ottmar Ette retomó esta observación y acotó que, incluso en el área del Caribe, a pesar de tratarse de un espacio relativamente pequeño, la “relacionalidad interna” de los archipiélagos, como él la llama, se vio claramente desatendida, obstaculizada o deliberadamente impedida (Ette 2005: 129). Sin embargo, como Ette muestra en este y otros trabajos, las islas del Caribe no resultan de ninguna manera un rompecabezas de espacios aislados sin armar: ellas comparten, además de los paralelos históricos de la conquista y la colonia, otras características comunes – como una dinámica particular, trazamientos fractales y transgresiones productivas de fronteras, entre otros. Desde la perspectiva de un ciencia *transareal* y usando como modelo una *literatura de errancia*, se ha logrado exponer los procesos culturales específicos del espacio caribeño en la dimensión de sus interconexiones.

En este artículo deseo retomar la propuesta de una investigación transareal del Caribe para mostrar –a través del ejemplo del teatro– que ni siquiera las sociedades esclavistas caribeñas decimonónicas, de naturaleza hiperrepresiva y paranoica, impidieron el contacto con las islas vecinas para encausar sus relaciones exclusivamente hacia la metrópoli europea. Mi enfoque en el teatro abre otra dimensión, hasta ahora muy escasamente tratada, pero muy importante de las socieda-

des esclavistas tardías; pues junto con las transformaciones transculturales de las “ciudades letradas” (Rama 1984), basadas en textos, a partir de finales del siglo XVIII, el teatro también ejerció una influencia esencial en el proceso latinoamericano de entrada y salida de la modernidad.

Hasta el momento, la investigación ha tomado en cuenta la relación entre el teatro y la (des)colonización sólo en casos aislados.<sup>1</sup> Esto resulta sorprendente en tanto que el teatro es un medio que influyó fuertemente en los procesos sociales del Caribe en los siglos XVIII y XIX, y negoció modelos coloniales y postcoloniales de identidades sociales, étnicas, nacionales, culturales y de género en las colonias caribeñas franco e hispanoparlantes (Reinstädler 2006). Con respecto al sistema esclavista imperante, dicha influencia podía articularse de forma tanto estabilizadora, modificadora como disruptiva. De hecho, algunos de los enfrentamientos violentos del Caribe, que James Arnold describió convincentemente en su artículo de 2008 como una característica esencial de la interacción caribeña,<sup>2</sup> tuvieron lugar en el teatro.

La extraordinaria importancia del teatro en el espacio caribeño desde finales del siglo XVIII se nota ya en algunos datos históricos; el número de funciones teatrales era inmenso. Consta que a principios del siglo XIX, incluso las ciudades más pequeñas, de sólo 10.000 habitantes como St. Pierre (Martinica), podían contar con una temporada teatral de 5 meses y mucho más de 100 funciones de 50 obras de los géneros más disímiles (Reinstädler 2008b). A mediados del siglo XIX, todas las ciudades medianamente importantes del Caribe franco e hispanoparlante tenían su teatro, a menudo incluso con compañías de teatro propias, además de numerosas compañías ambulantes, grupos de aficionados y escenarios improvisados. La euforia teatral caribeña comenzó con el *boom* del teatro musical europeo del siglo XVIII tardío y concluyó en Cuba y Puerto Rico a finales del siglo XIX tras el *boom*

---

1 Entre los pocos estudios monográficos acerca del teatro caribeño del siglo XIX destacan Galindo (2000), Lamus Obregón (2004) y Lane (2005).

2 Ejemplos de la relación entre teatro y enfrentamiento violento son, entre otros, la resistencia militante de los dominicanos contra la ocupación haitiana en la década de 1840, resistencia, que se originó en un grupo de teatro; o los violentos sucesos del Teatro Villanueva en 1868, que condujeron al cierre del Villanueva; la supresión de la libertad de prensa; y el exilio de los actores (Molinaza 1984; Roig de Leuchsenring 1937).

del teatro popular nacional. Dicho sea de paso que el declive del teatro coincidió más o menos con el fin de las últimas colonias españolas, lo que, sin embargo, no se debió tanto a los cambios políticos como a la introducción de un nuevo medio masivo: el cine. Otro indicador de la relevancia del teatro no es sólo la cantidad y diversidad de las representaciones, sino también el hecho de que incluso la clase baja y las etnias marginalizadas tenían acceso al teatro. Si bien en los teatros de las colonias francesas del siglo XVIII se observaban grupos de teatro y compañías de ópera con personal mezclado y se contaba con la presencia de mulatos y negros en el público, en el siglo XIX, se efectuó un reordenamiento del espacio del teatro. Este provocó que, a partir de entonces, en muchos lugares se permitieran mulatos y negros sólo en calidad de músicos. Recién en la década de 1840, es decir poco antes de la abolición de la esclavitud en las colonias francesas, se produce un acercamiento de las etnias en el teatro: por iniciativa del director francés Charvet, el teatro hizo de nuevo posible que personas de diferente procedencia y color de piel disfrutaran conjuntamente de las artes escénicas (Delaunay-Belleville/Léger 2002).

El teatro tiene para el proceso de formación de nuevos modelos culturales un estatus especial dentro de las artes por su doble movimiento, que Gumbrecht describió como una “convergencia de producción de sentido y de presencia” (Gumbrecht 2001: 63). Gracias a su interacción entre signos basados en la representación y signos de carácter performativo<sup>3</sup> y dada su situación específica de recepción colectiva, el teatro tiene un efecto especialmente inmediato e intenso. No por casualidad fue el teatro el arte que sufrió la censura más estricta durante la colonia (la censura teatral sobrevivió incluso al fin de la colonia española y continuó en Cuba y Puerto Rico bajo el control de Estados Unidos).

Por último, para los estudios transregionales y el modelo de una cultura en movimiento esbozados anteriormente, el teatro caribeño es un objeto de estudio relevante, porque tiene variadas relaciones con aspectos del viaje cultural, igualmente transgresor de fronteras.

---

3 Ver los estudios sobre la estética de lo performativo de Fischer-Lichte (2004).

## 2. Viajeros en los gran teatros del Nuevo Mundo

La primera relación estrecha entre teatro, colonia y movimiento encontramos en los relatos de viajes de la época. Los viajeros tempranos interesados en la cultura y que visitaron el Caribe desde finales del siglo XVIII, no sólo se veían rodeados de las formas cotidianas de la teatralidad, que los ponían alternativamente en la posición de espectador y de actor; además, en todas las descripciones de viajes consultadas, se encuentran notas sobre visitas concretas a teatros. Alexander von Humboldt menciona, aunque sea sólo de paso, de haber visitado el teatro de La Habana, “cuyo interior fue decorado con muy buen gusto en 1803 por un artista italiano, el Sr. Peruani” (Humboldt 1992: 10, trad. J. R.). La Condesa de Merlin escribe sobre el Teatro Tacón, inaugurado en 1838:

Sólo los primeros teatros de las grandes capitales de Europa pueden igualar al de La Habana en la belleza de las decoraciones, en el lujo del alumbrado, y en la elegancia de los espectadores, que llevan todos guante amarillo y pantalón blanco (Merlin 2006: 89).

Por su parte, el norteamericano M. M. Ballou califica al Tacón en 1854 como el teatro más grande del continente americano: “In visiting the house, you [...] find the interior about twice as large as any theatre in this country”. En 1859, su coterráneo R. H. Dana lo pone incluso en un lugar cimero a nivel mundial: “[the Tacón is] one of the three finest theatres in the World” (Arrom 1944: 43).

Se puede apreciar constantemente que, para los viajeros del siglo XIX, el teatro es una referencia que les posibilita poner la cultura ajena en relación con la propia, o sea, de evaluar el rango cultural del otro. Así, convierten al teatro en un instrumento para medir la propia y la otra cultura, por lo cual éste es capaz de proporcionar informaciones sobre el curso cultural del *Nuevo Mundo* (en su relación con el *Viejo Mundo*).

Las descripciones de las noches de teatro no se reducen de ninguna manera a lo ocurrido en escena, a los decorados o la arquitectura del teatro, sino que, en la mayoría de los casos, se refieren al comportamiento del público. Uno de los relatos de viajes más tempranos relativos al teatro colonial caribeño es el del alemán Paul Erdmann Isert. En su descripción de una obra de teatro a la que asistió en 1788 en Martinica, Isert desarrolla una mirada claramente eurocentrista que

subraya, con desdén irónico, las diferencias entre su cultura y la ajena. Si bien, por un lado, Isert considera como algo positivo el hecho que los criollos se orienten por la cultura europea, por otro, muestra cómo este intento de acercamiento resulta en un fracaso. Desde su perspectiva, el perfume y los abanicos no son signos de elegancia cosmopolita, sino de desconsideración; y, en lugar de la asignación estricta de asientos del teatro europeo, en el Caribe reina una indolente movilidad del público durante la función, que le recuerda a las costumbres del teatro europeo de la Edad Moderna temprana. Sin embargo, este movimiento aparentemente *anárquico* de la élite colonial en la sala, contrasta con la segregación racista de los negros y mulatos libres hacia los peores asientos del teatro, que aquí como en Europa se llaman irónicamente *paraíso*.

Al parecer, los criollos demuestran su superioridad sólo en el trato de la diferencia étnica, pero la mirada europea no siempre es capaz de percibirla, porque la piel de los mestizos “a veces es mucho más blanca que incluso la de europeos del norte” (Isert 1788: 374s.). Isert compensa su inseguridad con respecto a los discursos coloniales sobre la raza al sobreponer sutilmente su apreciación artística por encima de la de los criollos por ser la suya supuestamente más objetiva. En su opinión, la ópera popular que presencia está “bastante bien representada”, ni más ni menos; el público caribeño, sin embargo, la encuentra excelente y la aplaude con furor inoportuno “antes de que terminara la pieza”<sup>4</sup> (Isert 1788: 375).

---

4 La descripción del abogado francés Alfred de Laujon, quien visitó el teatro de Port-au-Prince en 1787, revela una posición muy parecida. Él subraya repetidamente su desconcierto ante la presencia de personas de diferente color de piel tanto en el escenario como en el público. También él valora la actuación de los criollos con desdén: “Une chose devait étonnement me frapper à mon entrée dans la salle. Il y avait quatre rangs de loges: les premières et les secondes étaient pour la société blanche, et les autres pour les personnes du pays, mulâtres ou noirs. Or, ces couleurs forcées, directement au-dessus de toutes les figures blanches, formaient un contraste auquel mes yeux ne s'accoutumaient pas. J'épouvais de plus un sentiment pénible; je n'étais pas né dans un pays où les figures devaient se distinguer, où l'humiliation et la honte devaient rester empreintes sur le berceau de certains hommes. Les acteurs me faisaient beaucoup rire. Une maîtresse était jaune, un amant était blanc, et quelques noirs jouaient le rôle de courtisans. [...] Ce fut [sic] surtout à l'apparition des chœurs que j'eus de la peine à me contenir. Je voyais dans l'ensemble des figures un mélange de couleur dont les nuances étaient différentes entr'elles, et les yeux s'y perdaient. Avec cela j'entendis plu-

### 3. El teatro de viaje

Cuando los viajeros del siglo XIX describían, en sus relatos de viajes designados a un público europeo, al Caribe como culturalmente diferente –lo que, en términos postcoloniales, significa que sólo a partir de sus relatos se producía y se articulaba esta diferencia– el teatro era un marco de referencia central para la valoración de la cultura ajena. Sin embargo, durante mucho tiempo las puestas en escena de compañías *locales*, como la que presencia Isert en Guadalupe, son una excepción. Hasta mediados del siglo XIX, las carteleras de los escenarios caribeños incluían casi exclusivamente compañías europeas, que emprendían el viaje a América probablemente a causa de su situación económica y por la fuerte competencia en Europa o quizás también por curiosidad y gracias a un espíritu aventurero.

Para estas compañías la estancia en el trópico era una empresa arriesgada no sólo desde el punto de vista financiero. Los mayores peligros a enfrentar eran la peligrosa travesía transatlántica y las enfermedades tropicales, como la malaria, el cólera y, sobre todo, la fiebre amarilla. En 1802, en Martinica, la *prima donna* de una compañía murió en pleno escenario ante los ojos horrorizados del público. De 1809 a 1815, de una compañía de 25 actores, sólo 10 sobrevivieron a la fiebre amarilla. Aún en 1852 murieron tres actores de un grupo de teatro francés pocos días tras su llegada (Nicolas 1974: 35). También, las catástrofes naturales como huracanes, erupciones volcánicas y terremotos representaban peligros de muerte. Por otra parte, los actores de teatro europeos de gira por el Caribe se confrontaban con muchos de los problemas que el teatro ambulante norteamericano encontró en sus giras por los estados sureños durante el siglo XIX:

You might arrive and find no theatre at all (because of fire, storm, or bad management), another company already in possession of the theatre, a town made hostile to theatre companies by the actions of an unscrupulous manager or a company that preceded you, a space too big or too small for your scenery, a set of house scenery too badly painted to be believed, a town racked by disease or other disaster, a theatre building that was decrepit or dangerous for some other reason, or a manager who did not pay for your services (Blackstone 2005: 17).

---

seurs voix qui me surprirent, et je ne trouvai pas que la pièce fût mal représentée” (Laujon 1835: 166s.; Fischer 2004: 207s.; Cornevin 1973: 24s.).

Los grupos de teatro iban de ciudad en ciudad, de isla en isla y de las Antillas al continente (y viceversa) presentando óperas italianas, comedias lacrimosas francesas, vodeviles o *grandes* tragedias y comedias, etc. Como ningún otro medio, el teatro conectaba a las ciudades de una isla que competían por la primacía cultural, así como a las islas entre sí y estableció, además, la conexión con el continente americano. Gracias a las giras teatrales, los habitantes de las islas no sólo podían tener la ilusión de sentirse  *europeos*, sino también la de una *recepción colectiva* de la cultura europea (de la lengua francesa y española, de la moda, de los gestos, de la música, de modelos de la vida burguesa y de las estéticas contemporáneas, etc.).

Sin embargo, tenemos aún muy pocos datos concretos sobre esta transferencia cultural de Europa hacia el Caribe y las Américas. Ni tenemos idea cuántos grupos de teatro emprendieron el viaje transatlántico ni sabemos poco más que nada de su composición. ¿Cuánto tiempo se quedaban en las islas? ¿Hacia dónde seguían los viajes? ¿Cómo fueron recibidos por el público y la crítica? Sobre estas cuestiones existen, hasta el momento, sólo pocos estudios, como por ejemplo la compilación de cartelera teatral de Santo Domingo del siglo XVIII de Pierre Fouchard. Por su parte, Marina Lamus Obregón (2004) aportó con *Compañías nacionales y viajeras* una valiosa investigación científica que reúne datos esenciales sobre el teatro colombiano del siglo XIX. Aquí se pueden apreciar los contornos de una intensa actividad viajera de compañías europeas, caribeñas y mixtas que pasaban de las Antillas a Colombia y, de allí, al sur del continente.

Los estudios sobre el *teatro bufo* cubano han mostrado en algunos casos que las giras teatrales no sólo inspiraron al público, sino también a la producción dramática. Tras la recepción de los *minstrel shows* norteamericanos y la del grupo español de teatro popular *Los bufos madrileños*, en la década de 1860, surge en La Habana una primera estética teatral claramente cubana, el teatro vernáculo, que tuvo su punto de partida en 1868 en la compañía *Los bufos habaneros*. Rine Leal (1975) llamó la atención sobre el hecho de que, durante la Guerra de los diez años, los bufos cubanos fueron expulsados al exilio en México, donde sus obras de teatro, evidentemente demasiado ajustadas a la realidad cubana, no tuvieron ningún éxito. Pero si en el caso de México este fracaso puede explicarse con las grandes diferencias demográficas y políticas entre ambos países, resulta sorprendente que

las funciones del teatro bufo cubano tampoco tuvieron gran influencia en el teatro de Borinquen en el Puerto Rico de los años 70 y 80. Si bien, en estos años, surgió un teatro popular puertorriqueño con personajes locales como el *jíbaro*, una adaptación del guajiro cubano, roles esenciales del teatro popular cubano (como el del negrito o el de la mulata) no encontraron acogida en la estética teatral puertorriqueña. Todo parece indicar que el teatro decimonónico fue capaz de romper el aislamiento de las islas caribeñas, pero no provocó cambios estéticos en todos los lugares.

Aparte de estos trabajos aislados, existe todavía un enorme vacío en la investigación sobre los movimientos *concretos* del teatro en el espacio caribeño del siglo XIX. Un estudio de estas relaciones, no sólo desde una perspectiva crítica sino también histórica del teatro, podría hacer un gran aporte a una mejor comprensión de las sociedades caribeñas de la colonia tardía y, aún más, de los procesos actuales de la comunicación intercultural y de las transferencias y la producción culturales en un espacio globalizado.

#### **4. El teatro y el viaje imaginado**

Una de las funciones más importantes del teatro colonial era la de ofrecerle al espectador la oportunidad de soñarse, por unas horas, lejos de su mundo caribeño lleno de peligros y violencia, de emprender un viaje imaginario a lugares lejanos, y de ensayar una vida pacífica basada en la cultura, los grandes valores filosóficos y los sentimientos profundos. Ya desde esta perspectiva, la sala de teatro caribeña puede ser considerada un tubo de ensayo en que se preparó la postcolonia, proponiendo espacios semánticos abiertos tanto a la abolición y la independencia como a modelos de una sociedad transcultural.

Más allá de esto, en numerosos dramas autóctonos se articula muy concretamente la gran importancia y fascinación que ejercían los viajes y los viajeros *reales* sobre el mundo colonial. Ya en las muy tempranas obras de Saint-Domingue aparecen viajeros en su función de mensajeros de la metrópoli. En el año 1789, el dramaturgo Mozard recibe el encargo oficial de escribir un drama sobre la Revolución Francesa y de llevarlo a escena. La solución de Mozard consiste en emplear un motivo metateatral: escenificar el ensayo de una obra de teatro que se ve interrumpido por un viajero que trae la noticia de la



Revolución francesa. Entonces, la acción de *La répétition interrompue* da un giro: en lugar del ensayo programado, el espectador presencia el desarrollo de una nueva obra que celebra la Revolución francesa y esboza las nuevas relaciones entre la colonia y París. Paradójicamente, esta nueva relación se basa en la conservación de la monarquía, la colonia y la jerarquía racista.

Pocos años después, en agosto de 1796, se estrena otro drama llamado *La liberté générale ou Les colons à Paris* en la colonia francesa, ya muy marcada por enfrentamientos violentos. Esta obra envía representantes de todos los grupos coloniales a París. En la *Île de France* luchan con éxito un mulato, un sacerdote blanco e incluso un ex esclavo africano contra las intrigas políticas de los colonizadores blancos que pretendían impedir la abolición de la esclavitud. Al final del drama, los represores racistas son obligados a huir, mientras el mulato, el negro africano y el misionario blanco son acogidos en la sociedad parisina. En su libro *Modernity Disavowed*, Sibylle Fischer pone en relieve la manera meticulosa con la que el drama relaciona a los acontecimientos de la Revolución francesa relevantes con la situación de Saint-Domingue para el público caribeño. A fin de cuentas, el viaje de los caribes a Europa puede leerse, también, como un llamado al público para llegar a un acuerdo pacífico y diplomático con Francia. Si se toman en cuenta los violentos enfrentamientos militares en la realidad, esta propuesta suena a un intento desesperado como también lo parece la confirmación del modelo colonial monárquico postrevolucionario de Mozard. Como Fischer (2004: 226) ya mostró, *La liberté générale ou Les colons à Paris* envía un mensaje doble hacia Europa: la obra señala la disposición de Saint-Domingue a seguir siendo colonia de Francia, pero pone como condición que no se vuelva a instaurar la esclavitud. Como es sabido, la historia tomó otro rumbo. En el periodo entre el estreno del drama (1796) y la declaración de la independencia (1804), serían enviadas unas 100.000 personas al viaje transatlántico (en su mayoría en contra de su voluntad) para mantener al país bajo el dominio francés. No obstante, ni el embarco hacia oeste de 60.000 soldados napoleónicos bajo el mando de Charles Leclerc d'Ostin, ni la captura y deportación de Toussaint L'Ouverture a los Alpes, donde se lo dejó morir miserablemente, pudieron detener el proceso de la independencia haitiana. Finalmente, durante el curso de la Revolución

haitiana toda la población *blanca*, que pudo escaparse de los linchamientos, abandonó la isla.

A principios de la república haitiana, es decir, en la segunda fase de la globalización (Ette 2005), el viaje forzado había ya producido a millones de apátridas. Desplazamiento involuntario, migración y exilio configuraban la experiencia autobiográfica de más de la mitad de la población haitiana. El primer drama *postcolonial* de Haití puede ser considerado un intento de superar esta ruptura geográfica, de deconstruir el simbolismo que se origina en la “dialéctica del despatriado” (ver Ette 2005 sobre Arendt, Benjamin, Adorno, Habermas), de frenar los múltiples movimientos entre continentes e islas y de detener la dinámica de sus relacionamientos externos e internos. El drama *L’Haïtien expatrié*, escrito y estrenado por P. Fligneau en 1804, gira alrededor del mulato Alix, quien se ve obligado a emprender un viaje hacia St. Thomas para salvarse de los disturbios sangrientos en Saint-Domingue. Pero a causa de los cambios políticos en la colonia danesa, Alix muy pronto corre peligro de ser expulsado de nuevo. La solución surge, *ex machina*, gracias a un viajero que trae la noticia de la victoria de las tropas revolucionarias haitianas: “[Saint-Domingue] a repris son ancien nom: nous sommes *Haïtiens*” (Fligneau 1804: 20). Al final de la obra Alix expresa sus intenciones de regresar a Haití:

Si de malheureuses circonstances nous ont forcés de nous séparer de nos compatriotes, nous ne devons rien épargner pour nous rallier à eux, et coopérer de toutes nos forces à la conservation de notre pays. [...] Fasse le ciel, que le récit de notre histoire, prouve à tout Haïtien, qu’il ne doit plus espérer de sûreté que dans son pays! Et, puissent tous nos concitoyens prendre la ferme résolution de verser la dernière goutte de leur sang pour soutenir l’Indépendance d’Haïti! (Fligneau 1804: 20).

Resulta que este drama, cuya trama es el viaje de su protagonista, termina con numerosos llamados a los haitianos a no viajar: ni la clase alta de color debía irse al extranjero, ni los africanos debían regresar a África, sino reconocer a Haití como nueva patria, un lugar donde al fin quedarse sin tener que viajar más. El último viaje que emprende Alix es un viaje imprescindible, es el viaje a una nueva época sin segregación. En el teatro haitiano, la ruptura epistemológica y política efectuada por la Revolución haitiana (Radhakrishnan 1992; Chatterjee 1993) está ligada estrechamente al movimiento de las personas entre los espacios referenciales políticos y culturales de la época. La liber-

tad y la independencia les otorga el privilegio de no tener que viajar más, de haberse salvado de ser apátridas, de poder prescindir de nuevos desplazamientos, de quedarse por decisión propia y de repatriarse echando raíces nuevas. Según la lógica de *L'Haitien expatrié*, lo que tiene que ponerse en movimiento de ahora en adelante son la situación interna, los patrones sociales de las relaciones jerárquicos de Haití y el carácter racista de las identidades étnicas.<sup>5</sup>

De manera similar, en el teatro popular de Cuba y Puerto Rico, los viajes y los viajeros están ligados estrechamente a la cuestión de los cambios sociales que trae consigo el surgimiento de una identidad nacional y una posible independencia de la metrópoli española. En la medida en que este proceso de emancipación se radicaliza en los años 60 del siglo XIX, el teatro también toma posición. A diferencia de los testimonios teatrales del tiempo de la guerra de independencia de Haití, las obras de teatro cubanas y puertorriqueñas enfatizan no sólo la cuestión del progreso político, sino también la del progreso cultural y, sobre todo, la de una modernización técnica. Los personajes viajeros que, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, pisan las tablas caribeñas, son en su mayoría europeos llegados al Caribe por diferentes motivos. Casi sin excepción, el extranjero se ve inmediatamente enredado en el virulento debate de la identidad nacional. La zarzuela *Quien bien quiere, nunca olvida*, que escribe y estrena Juan Campos y Moles en octubre de 1867 (un año antes del *Grito de Lares*) en Mayagüez, Puerto Rico, subraya la afiliación estrecha del país a la cultura europea; pero al mismo tiempo intenta dar una imagen idealista de Puerto Rico. Haciendo referencia a la figura de Rosaura –de Calderón de la Barca– Campos y Moles envía al Caribe a la madrileña Consuelo, vestida con ropas de hombre y en compañía de su sirvienta Tomasa, en busca de su novio fugitivo. Las mujeres se encuentran con el andaluz Blas quien describe a Puerto Rico hipertróficamente como el paraíso bíblico. El patetismo con el que alaba su patria adoptiva busca emocionar al público y el entusiasmo exigido por las instrucciones escénicas, así como la música, el canto y la danza que le siguen subrayan el efecto performativo (Campos y Moles 1868: 16). Finalmente, la alabanza a la isla como país ideal para inmigrar culmina con las pala-

---

5 Para una interpretación más detallada de esta trilogía teatral de la Revolución haitiana ver Reinstädler (2008a).

bras: “Puerto-Rico es de lo bueno/ lo mejor; y en cuanto el gusto/ le vayas tomando, ténlo/ por seguro, has de decir,/ en Puerto-Rico me quedo” (Campos y Moles 1868: 19). Pero Tomasa reacciona frente al entusiasmo del soldado y a su “modelo alternativo de patria” de la siguiente manera: “¿De veras, hombre? (*Con mucha ironía*)” (Campos y Moles 1868: 19). Igualmente, el lenguaje hiperbólico del soldado relativiza el efecto de su discurso neo-nacionalista, ya que contrasta con el debate filosófico más complejo de Consuelo. De esta manera, la obra escenifica moderadamente un modelo positivo de Puerto Rico que por primera vez no es articulado por un criollo puertorriqueño sino por un inmigrante español y se dirige a otros posibles inmigrantes europeos o a aquellos que desean abandonar la isla para regresar a la metrópoli europea. Dicho sea al margen, que Campos y Moles le dedicó su puesta en escena al capitán general Julián Juan Pavia y Lacy, quien estaba a punto de concluir su mandato (Campos y Moles 1868: 1). Todavía en 1867, *Quien bien quiere, nunca olvida* le ofrecía al heterogéneo público, formado por puertorriqueños y españoles, una imagen eurocéntrica de Puerto Rico: la de un *locus amoenus* inocente y natural, un lugar de paz y placer, un bastidor romántico para los temas favoritos del barroco español: el amor, el honor y la honra. La viajera (española), sin embargo, representa una excepción absoluta en el teatro de la época, al igual que el motivo del travestismo.

La visita de Doña Consuelo a Puerto Rico es uno de los últimos ejemplos teatrales de un viaje al estilo aristócrata-intelectual. La mayoría de los dramas cubanos y puertorriqueños de la época presenta viajeros europeos sin noticias revolucionarias en su equipaje y carentes de todo tipo de superioridad cultural. Casi siempre, el extranjero es caracterizado por su falta de dominio de los códigos lingüísticos y corporales, siendo, en particular, el extranjero necio una de las caricaturas más frecuentes de la época. El objeto de burla preferido del teatro popular cubano y puertorriqueño era el del turista inglés, contra quien se vuelca toda la malicia bufonesca caribeña. Así, desde *Los mocitos del día* de Tomás Mendoza (1868), el *gentleman* inglés es representado como un hombre torpe e ingenuo y con un interés un poco excedido por la cultura autóctona y, especialmente, por las mujeres caribeñas. En la obra procolonial *Revista de Puerto Rico*, de Fernando de Orma[e]chea y Félix Navarro y Almansa (1880), el inglés Mister York expresa su insatisfacción en la Plaza de Armas de San

Juan: “Mí no divertirme” (Orma[e]chea/Navarro y Almansa 1880: 7) para así darle entrada a la escena a *Puerto Rico* quien acude de prisa para exponerle las bondades de la isla con un desbordante nacionalismo. En los dramas de los cubanos José María de Quintana (*Caneca torero* 1891a; *¡Viva esta tierra!* 1891b) e Ignacio Sarachaga (*En la cocina* 1881) las parodias anticipan las relaciones de hoy en día entre algunos caribeños y sus huéspedes turistas. Aquí, los ingleses ricos son gruñones pesados que, desplumados descaradamente por los nativos, llegan a ser llamados “traecuentas” (Sarachaga 1881: 85).

Sin embargo, el inglés tan *atropical* no deja de ser símbolo de una transculturación material y corporal; y su interés por los ritmos y los cuerpos caribeños no sólo remite a la diferencia étnica, sino también a la hibridación étnica de la población. Esto es el caso de la obra bufa cubana *El proceso del oso*, de Ramón Morales Álvarez (1882), en la que Mister Lancer, un hombre tomador, descortés y torpe que chapurrea el español y que, por ser blanco, logra conquistar a la mulata cubana *Danza*, quien, a su vez, está enamorada del bailarín africano Congo. Jill Lane expone, en su excelente monografía *Blackface Cuba*, las vastas implicaciones políticas de esta unión:

Her love story carries the burden of Cuba’s national allegory, choosing between an African and European future. [...] Just as [...] East will encounter West and the Atlantic will embrace the Pacific through the engineered miracle of the Panama canal, so will the tropical *Danza* finally join the northern Lancer<sup>6</sup> (Lane 2005: 174).

Éste y otros ejemplos nos dan una visión de cómo se producen cambios significativos en los discursos sobre la corporalidad y el erotismo *tropicales* en los últimos años del siglo XIX: la mulata seductora y segura de sí misma de las primeras obras bufas, se convierte en una prostituta mientras que el inocente europeo del norte es representado cada vez más como un repugnante turista sexual. En la pieza bufo-cómica *Las Carolinas* (1885), de Joaquín Leoz y Manuel Báldes, la trama gira en torno a dos alemanes tomadores de cerveza empederni-

---

6 La cita del *El proceso del oso* a la que se refiere Lane es la siguiente: “Hoy por hoy los matrimonios deben obedecer a la conveniencia. Para eso estamos en el siglo de las luces. Hasta la naturaleza nos da una prueba evidente de ello. Y si no [...] mira: Europa se enlaza con América por medio del cable submarino. El canal de Suez une al archipiélago con el mar Rojo; dentro de poco las aguas del Atlántico imprimirán el beso de desposada en la frente del Océano Pacífico y todavía hay otros matrimonios en perspectiva” (Morales Álvarez 1975: 31).

dos (“Mi beber cerveza hasta el terminacion de la mundo!” [sic] Leoz/Bálmes 1885: 7). Estos planean el rapto de dos bellas prostitutas, las dos Carolinas, para imponerles su voluntad.<sup>7</sup> Pero el secuestro es impedido en el último momento y los alemanes son arrestados. Fácilmente, podemos reconocer en esta obra muchas referencias metafóricas a la política expansionista y migratoria alemana de finales del siglo XIX; en especial, cuando el drama hace referencia explícita a Bismarck. Pero además, la obra muestra cómo el Caribe, durante siglos, se estableció como un espacio del deseo que conllevó al surgimiento de una nueva forma de turismo en busca de una satisfacción muy concreta.

La revista *Vapor correo!*, de Raimundo Cabrera (1888), muestra en qué medida, a finales del siglo XIX, el Caribe fue destino de viajeros de placer y de negocios, de emigrantes y de aventureros. Aquí un barco de vapor proveniente de Cádiz desembarca a viajeros de variadas nacionalidades en La Habana: comerciantes catalanes con destino a Buenos Aires, campesinos gallegos en busca de oro, militares españoles, toreros, franceses, “[m]endigos, turcos, judíos!/[con] pasaje grátis!” (Cabrera 1888: 23), que vivirán de limosnas, emigrantes de Islas Canarias, algunos misionarios y unas muchachas, cuyo destino –según presume un periodista– será la prostitución. Todos ellos quedan decepcionados al ver la corrupción de las autoridades aduaneras, el estado ruinoso de las calles, de la universidad, los hospitales, la biblioteca y las fábricas, y al darse cuenta cómo los periódicos oportunistas silencian los problemas. El tercer cuadro de la obra consiste en la taquilla de la compañía naviera, donde se reúnen muchas personas que desean irse de la isla.

El drama refleja cómo las Antillas entran en la tercera fase de la globalización acelerada (Ette 2005: 139): Nunca antes tantos viajeros de tantas nacionalidades pisaron y abandonaron el escenario de La Habana. Todo el mundo, tanto en un sentido real como referencial, se encuentra en movimiento. Como ciudad portuaria, La Habana es un lugar de tránsito por donde fluyen las corrientes migratorias de Europa y Asia con rumbo al continente americano. Mientras, desde la mitad

---

7 “E cuando estar en el Tulipan, encontrar un departamenta confortable, llena de cuanto puede gusta los mujeres. Buena vestimentas de seda, y buena comita, buena cerveza y licorres finos; y mí y tú tener dos hembras y ser adorados como borricas” (Leoz/Bálmes 1885: 8).

del siglo, la comunicación entre el Viejo y el Nuevo Mundo corre por el cable transatlántico, las personas mismas, a partir del final del siglo, corren entre los continentes gracias a la evolución técnica. *Vapor Correo* y otros dramas indican que el cronotopo del mundo hemisférico (y también del drama) alcanza una nueva relación entre el tiempo y el lugar, una relación que anticipa el descubrimiento de la condición relativa del espacio. Demuestran estas obras cómo las coordenadas geográficas están en constante cambio, ya que, mientras más rápido se mueven los viajeros, más pequeño y más disponible se hace el mundo. A diferencia del viaje de Colón, los viajeros del final del siglo XIX ya no pueden igualar lo encontrado con lo imaginado. Por eso, el desconcierto de los recién llegados ante las *otras* condiciones es inmenso. ¿Pero a dónde ir si el mundo se ha vuelto tan malo y tan pequeño?

*Del parque a la luna* (1888) de Raimundo Cabrera abre nuevos espacios para el espectador y sus viajes soñados. La *zarzuela cómica-lírica sobre asuntos cubanos* envía a los cubanos desatisfechos con su país de expedición a un lugar más allá del mundo, es decir, a la Luna. La Luna, según las promesas del guía turístico, todavía no está, como Cuba, plagada de pobreza, impuestos exorbitantes, censura de prensa, funcionarios españoles arbitrarios, políticos incapaces y criminalidad urbana. Por medio de la electricidad de un *teleportador* futurista, el francés Monsieur Floripan desmaterializa en un abrir y cerrar de ojos a los cosmocaribes y los rematerializa en el espacio sideral. La llegada al satélite, sin embargo, recuerda a otra llegada que se efectuó cuatro siglos antes, y la visión amenaza con convertirse en una repetición de la conquista de las Antillas: El primer acto oficial de los viajeros cubanos es el de declarar a la Luna “provincia española” (Cabrera 1975: 154), mientras que Floripan exige derechos territoriales para Francia. Uno de los viajeros, un periodista, logra evitar la escalada del conflicto proponiendo negociaciones diplomáticas para “que no suceda en la Luna lo que en las islas de España” (Cabrera 1975: 155). Pero si bien la obra rechaza una repetición del imperialismo europeo, lo que los viajeros encuentran en la Luna, por otro lado, recuerda a lo que Colón pensó encontrar en América: una vegetación fantasmal y un paraíso matriarcal. La Luna está habitada por mujeres angelicales que construyeron una sociedad sin males: sin dinero, trabajo o muerte, pero también sin hombres “para suprimir los suegros;/ los coburgos, los divorcios/ y las causas de adulterio” (Cabrera 1975: 159). A los viaje-

ros estas condiciones les parecen paradisíacas hasta que se enteran con que en la Luna no hay agua, ni ron, ni danzón y –lo peor– no hay plátanos. Entonces deciden regresar inmediatamente ya que “en Cuba tropical,/ aunque la vida es horrible,/ tiene encanto irresistible/ el sabroso platanal” (Cabrera 1975: 172). Ante tal promesa de desconocidos placeres tropicales, las mujeres lunares, que cada vez se vuelven más carnales, se suman al viaje de regreso.

La zarzuela de Cabrera ejecuta un acto de equilibrismo entre la presentación crítica de problemas sociales y políticos, y el énfasis estereotipado de valores nacionales cubanos. La severa condena de la política colonial –expuesta al principio de la obra, y cuya única solución parece ser el exilio– fue atenuada para pasar la censura con elementos de ciencia ficción y utopía (llevados al absurdo) de una sociedad igualitaria, feminista y sin problemas. También el transcurso de la acción rechaza la crítica social y la protesta política, pues el Jardín del Edén lunar queda sin habitantes y su sociedad republicana ideal basada en la unidad, la igualdad (de género, de etnia y de clases), y la libertad se desploma ante las promesas de placer de la cultura híbrida cubana, a pesar de sus conflictos. De vuelta en La Habana, el comentario que resume y concluye la experiencia del viaje es: “aquí el pueblo se divierte [...], no se acuerda de su suerte, ¡aplaude, grita y no llora!” (Cabrera 1975: 176s.). Probablemente, lo que proporcionó la enorme popularidad de la obra, que contó con nada más y nada menos que 106 funciones en el año 1888, fueron, por un lado, las reimaginaciones y provocaciones anticoloniales, la trama fantástica, el abierto erotismo, la fastuosidad de la música, coreografía, escenografía y técnica; pero sobre todo debió haber sido aquella propagación conciliadora de una moderna “sociedad de la diversión”, centrada en una libido sin consecuencias políticas.

Según mis conocimientos, hasta finales del siglo XIX, no se halla un solo drama de las Antillas franco e hispanoparlantes que aborde el traumático viaje transatlántico de los esclavos en los barcos negreros. El último ejemplo que deseo exponer invita a constatar que la causa de esta omisión no fue la censura colonial, sino las reservas que el teatro vernáculo guardaba contra las raíces africanas de la cultura caribeña.<sup>8</sup> En la *comédie des comédiens* *Los bufos en África*, de Ignacio Sara-

---

8 Acerca del racismo en el teatro vernáculo cubano ver Reinstädler (2003).



chaga (1882), los actores mismos se embarcan a una gira por Europa, pero una tormenta les hace perder el curso y encallar en las costas de África. Aquí los bufos, cargados de prejuicios racistas, repiten la percepción heredada de los europeos del africano como “antropófago”, “hotentote” y “orangután” (Sarachaga 1882: s.p.). Mas quedan sorprendidos al no verse confrontados con la prehistoria de la humanidad, sino con el más reciente pasado colonial cuando escuchan al jefe de la tribu hablar español, lengua que aprendió en Cuba y lugar adonde desplazaron a su padre como esclavo. Desafortunadamente, cuando la tribu quiere vengarse de los bufos por la injusticia sufrida, el manuscrito del drama se acaba porque no ha llegado entero a nuestros días.

## 5. Conclusión

En las colonias del Caribe existía una relación multifacética entre el viaje y el teatro. Primero, el teatro formaba un espacio semántico descifrado por los viajeros intelectuales que mediante las artes escénicas querían clasificar el nivel de civilización del Nuevo Mundo. Luego, las compañías europeas eran mensajeros de la cultura del Viejo Mundo a la que representaban. Tercero, el teatro autóctono, en su doble movimiento de representación y de performatividad, no sólo servía a fortificar la cultura eurocentrista sino que también puede ser considerado como uno de los laboratorios de la modernidad y de la independencia. A finales de la época colonial española, los viajeros pierden su función de ser representantes de Europa, así como su capacidad para valorar la cultura caribeña. Y el viaje, en un principio señal de progreso e intelectualidad, pierde, poco antes de la independencia, su prestigio: Las obras intentan convencer a su público que el movimiento transitorio de las personas de un continente a otro trae poco conocimiento y poco beneficio porque, desde el primer viaje del famoso genovés, la propia memoria cultural y los más viles intereses están falseando la percepción de lo encontrado. Mientras más los viajeros repetían los modelos de percepción coloniales, imperialistas y eurocéntricos, más evidentemente fracasaba su lectura de la cultura ajena. Al final de la colonia, el viajero se convierte en lo que, en realidad, siempre fue: un extranjero.

Con esta crítica, el arte escénico abre un tercer espacio en el que la cultura del Caribe deja de ser la cultura de los otros, un espacio que

permite articular nuevas identidades *tropicales*. Así pues, el teatro colonial tardío convierte el telescopio tuerto de Colón en el caleidoscopio perspicaz de la modernidad en el que la visión del mundo colonial se quiebra en mil partes: lo que antes se veía ordenado, jerarquizado e identificable, ahora está fragmentado y dinamizado, refleja imágenes híbridas, cubistas y ofrece perspectivas nuevas y de muchos colores. Los juegos teatrales anticiparon que muy pronto se iban a romper las viejas uniones y que se formarían nuevos paradigmas para readaptarse a la transformación.

### Bibliografía

- Arnold, James (2008): "Violent Encounters, Internal Resistance, Voyages of Inclusion". En: Ette, Ottmar (ed.): *Caribbean(s) on the Move – Archipiélagos literarios del Caribe. A TransArea Symposium*. Frankfurt am Main: Peter Lang, pp. 11-21.
- Arrom, José Juan (1944): *Historia de la literatura dramática cubana*. New Haven: Yale University Press/London: Oxford University Press.
- Blackstone, Sarah J. (2005): "Twisters, Howlers, Conflagrations, and Cataracts: Traveling through a Hostile Landscape". En: *Theatre Symposium*, 13, pp. 9-21.
- Cabrera, Raimundo (1888): *¡Vapor correo! Revista cómico-lírica en un acto y cuatro cuadros*. La Habana: Imprenta El Retiro.
- ([1888] 1975): "Del parque a la luna. Zarzuela revista cómico-lírica sobre asuntos cubanos, en un acto y en verso. Música de M. I. Mauri". En: Leal, Rine (ed.): *Teatro del siglo XIX*. La Habana: Arte y Literatura, pp. 581-627.
- Campos y Moles, Juan (1868): *Quien bien quiere, nunca olvida. Zarzuela en un acto. Música de Fernán Toledo. Estrenada en el teatro de Mayagüez la noche del 31 de Octubre de 1867, á beneficio de la Señora Doña Rosa Llorens*. Mayagüez: J. R. Freyre.
- Chatterjee, Partha (1993): *Nationalist Thought and the Colonial Word: A Derivative Discourse*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Cornevin, Robert (1973): *Le théâtre haïtien des origines à nos jours*. Ottawa: Leméac.
- Delaunay-Belleville, Paule/Léger, Jacqueline (2002): *Le théâtre de Saint-Pierre, 1786-1902. Commémoration du centenaire de l'éruption de la Montagne Pelée (1902-2002)*. Fort de France: Conseil général de la Martinique.
- Ette, Ottmar (2005): *ZwischenWeltenSchreiben: Literaturen ohne festen Wohnsitz*. Berlin: Kadmos.
- Fischer, Sibylle (2004): *Modernity Disavowed: Haiti and the Cultures of Slavery in the Age of Revolution*. Mona: University of the West Indies Press.
- Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Fligneau, P. (1804): *L'Haïtien expatrié. Comédie en trois actes et en prose*. Cayès: sin editorial.
- Galindo, Dunia (2000): *Teatro, cuerpo y nación: en las fronteras de una nueva sensibilidad*. Caracas: Monte Avila; Comisión Presidencial V Centenario de Venezuela.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2001): "Produktion von Präsenz, durchsetzt mit Absenz. Über Musik, Libretto und Inszenierung". En: Früchtel, Josef/Zimmermann, Jörg (eds.): *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 63-76.
- Humboldt, Alexander von ([1826] 1992): *Cuba-Werk. Studienausgabe Alexander von Humboldt*. Band 3. Ed. de Hanno Beck. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Iser, Paul Erdmann (1788): *Paul Erdmann Iser's Reise nach Guinea und den Caribäischen Inseln in Columbien, in Briefen an seine Freunde beschrieben*. Kopenhagen: sin editorial.
- Lamus Obregón, Marina (2004): *Teatro siglo XIX: compañías nacionales y viajeras*. Bogotá: Círculo de Lectura Alternativa.
- Lane, Jill Meredith (2005): *Blackface Cuba, 1840-1895*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Laujon, Alfred de (1835): *Souvenirs de trente années de voyage à St-Domingue, dans plusieurs colonies étrangères, et au continent d'Amérique*. Paris: Schwartz et Gagnot.
- Leal, Rine (1975): "Relaciones entre los teatros de Cuba y Puerto Rico en el siglo XIX". En: *Conjunto*, 26, pp. 59-61.
- Leoz, Joaquín/Bálgas, Manuel (1885): *Las Carolinas. Pieza bufo-cómica en un acto y cuatro cuadros*. La Habana: Imprenta La Constancia.
- Mendoza, Tomás (1868): *Los mocitos del día. Caricatura de costumbre, en un acto y en prosa. Representada por los bufos habaneros, en el Gran Teatro de Tacon [sic] en la noche del 17 de setiembre de 1868*. La Habana: Imprenta de la viuda de Barcina y compañía.
- Merlin, Condesa de ([1844] 2006): *Viaje a la Habana*. Ed. de María Caballero Wangüemert. Madrid: Verbum.
- Molinaza, José (1984): *Historia crítica del teatro dominicano. 1844-1930*. Santo Domingo: Universidad Autónoma de Santo Domingo.
- Morales Álvarez, Ramón ([1882] 1975): "El proceso del Oso [1882]". En: Leal, Rine (ed.): *Teatro bufo siglo XIX*. Tomo 2. La Habana: Arte y Literatura, pp. 9-56.
- Nicolas, Maurice (1974): *Les grandes heures du Théâtre de Saint-Pierre*. S. l.: bergerbellepage.
- Orma[e]chea, Fernando de/Navarro y Almansa, Félix (1880): *Revista de Puerto Rico. A propósito joco-serio con ribetes de filosófico en un acto y en verso. Estrenado en el teatro de Puerto-Rico la noche del 28 de Abril de 1880*. San Juan: Acosta.
- Quintana, José María de (1891a): *Caneca torero. Esperpento cómico-bufo en un acto dividido en dos cuadros, y en prosa*. [La Habana:] Imprenta La Moderna.

- (1891b): *¡Viva esta tierra! Esperpento bufo crítico lírico-dramático, en un acto dividido en siete cuadros*. [La Habana:] Imprenta La Moderna.
- Radhakrishnan, Rajagopalan (1992): “Nationalism, Gender, and the Narrative of Identity”. En: Parker, Andrew/Russo, Mary/Summer, Doris/Yaeger, Patricia (eds.): *Nationalisms and Sexualities*. New York/London: Routledge, pp. 77-95.
- Rama, Ángel (1984): *La ciudad letrada*. Hanover: Del Norte.
- Reinstädler, Janett (2003): “Los negros catedráticos y el joven teatro bufo de Cuba: ¿Racismo colonial o representación híbrida?” En: Pohl, Burghard/Paatz, Annette (eds.): *Texto Social. Estudios pragmáticos sobre literatura y cine. Homenaje a Manfred Engelbert*. Berlin: tranvia, pp. 63-78.
- (2006): “Conceptos transgresivos de nación en la escena popular cubana del siglo XIX”. En: Knauer, Gabriele/Miranda, Elina/Reinstädler, Janett (eds.): *Transgresiones cubanas. Cultura, literatura y lengua dentro y fuera de la isla*. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 105-123.
- (2008a): “‘La répétition interrompt’: Representando la descentralización del Caribe durante la Revolución Francesa”. En: Ette, Ottmar (ed.): *Caribbean(s) on the move – Archipiélagos literarios del Caribe. A TransArea Symposium*. Frankfurt am Main: Peter Lang, pp. 23-37.
- (2008b): “Sehnsucht nach dem Boulevard? Kolonialtheater auf den französischen Antillen”. En: Ette, Ottmar/Maihold, Günther (eds.): *EuropAmericas*. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 71-90.
- Rivero [sic], Darcy ([1972] <sup>3</sup>1985): *Las Américas y la civilización: proceso de formación y causas del desarrollo desigual de los pueblos americanos*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Roig de Leuchsenring, Emilio (1937): “La trágica noche del Villanueva”. En: *Carteles*, 10, pp. 44-45.
- Sarachaga, Ignacio (1881): *[Lo que pasa] En la cocina. Cuadro de costumbres en un acto*. Manuscrito s.p.
- (1882): *Los bufos en África*. Manuscrito s.p.